Вадим Вацуро
о Лермонтове

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Проблема, обозначенная в заглавии настоящей статьи, конечно, может быть в ней лишь конспективно намечена, ибо она очень обширна и касается самых фундаментальных оснований лермонтовского творчества. Если угодно, это попытка объяснить некоторый мировоззренческий парадокс, который она представляет взору наблюдателя. В самом деле, поэт-байронист, не утративший полностью связи с байронической традицией вплоть до конца своей недолгой жизни, в зрелые годы предстает нам как рефлективный поэт — путь для русской литературы не вполне обычный и даже не вполне естественный.

- Чужое «я» в лермонтовском творчестве
  - ○
- notes
  - ○ 1
  - ○ 2
  - ○ 3
  - ○ 4
  - ○ 5
  - ○ 6
  - ○ 7
  - ○ 8
  - ○ 9
  - ○ 10
  - ○ 11
  - ○ 12
  - ○ 13
  - ○ 14
  - ○ 15
  - ○ 16
  - ○ 17
  - ○ 18
  - ○ 19

Чужое «я» в лермонтовском творчестве

Проблема, обозначенная в заглавии настоящей статьи, конечно, может быть в ней лишь конспективно намечена, ибо она очень обширна и касается самых фундаментальных оснований лермонтовского творчества. Если угодно, это попытка объяснить некоторый мировоззренческий парадокс, который она представляет взору наблюдателя. В самом деле, поэт-байронист, не утративший полностью связи с байронической традицией вплоть до конца своей недолгой жизни, в зрелые годы предстает нам как рефлективный поэт — путь для русской литературы не вполне обычный и даже не вполне естественный.

Это явление уже было замечено в лермонтоведческой литературе, в частности, Л. Я. Гинзбург, которая, как мы увидим далее, попыталась — и не без успеха — объяснить его; однако качество лермонтовской рефлексии представляется нам несколько иным, чем у других русских байронистов, и, соответственно, иначе рисуется его генезис. Раннее творчество Лермонтова, более всего лирическое, развивается под знаком байронической поэмы. Лирический субъект его ориентирован на байронического героя, то есть живет в той сфере запретов и экспектаций, которая предопределена характером этого последнего.

Мы привыкли связывать понятие нормативности с классицистской и просветительской литературой, проникнутой дидактическим началом, — но русская романтическая традиция, по крайней мере в 1820-е годы, ничуть не менее нормативна. Это очень ясно видно на примере прозы этого времени, теснейшим образом связанной с просветительской традицией, — но и лирическая поэзия несет на себе печать того же нормативизма. Для нее существует определенного рода аксиологическая шкала, за пределы которой не может выйти лирический субъект. В «элегической школе» (доромантической по своему происхождению, но сильно повлиявшей на формирование русской романтической лирики) эта шкала предопределяла все литературное поведение элегического героя.

Так, немыслимо было бы представить себе пушкинского Ленского, изменившего Ольге, — и не потому, что это невозможно в логике жизненных отношений, а потому, что самый характер Ленского соотнесен с моделью элегического героя шиллеровского типа, для которого действителен этот

эстетический запрет (в отличие, например, от элегического героя Парни). Когда Пушкин намечал потенциальную судьбу Ленского, живущего в деревне, женатого и рогатого, в стеганом халате, — это была очень острая пародия с эстетическим содержанием: представим себе хотя бы героя «Падения листьев» Ш. Мильвуа в виде стареющего патриархального помещика — он сразу же перестает быть элегическим субъектом. Аксиологическая шкала, существующая для героя «байронической поэзии» в ее русском варианте, отлична по содержанию, но не менее жестка: так, нельзя представить себе лермонтовского Демона, осуществившего свои мечтания и соединившегося с Тамарой «в надзвездных краях». Обязательными элементами байронической аксиологии является, например, состояние конфликта личности и общества, — где общество предстает как враждебная сила, а личность правомочна его судить; страдание как мерило ценности личности (очень важная тема для Лермонтова, сохранившаяся у него вплоть до «Героя нашего времени»), любовь, которая аксиологически выше жизни и т. д. Отсюда возникает некая типовая, идеальная модель биографии и поведения субъекта, которая просвечивает почти во всей лирике Лермонтова 1830–1831 годов. Легко заметить, например, что любовное чувство в ней драматизировано и литературно воплощено в целом ряде условных мотивов (трагической гибели, ожидания казни, изгнанничества и т. п.); новейшие исследования показывают, что биография лирического «я» соотнесена у раннего Лермонтова с биографией Байрона, как она предстает в хорошо известных ему «Letters and Journals of Lord Byron», изданных Т. Муром[1]. Кстати, именно поэтому столь размытыми и легко проницаемыми оказываются границы условных лирических циклов 1830–1831 годов: далеко не всегда удается установить, кто в этих стихах является реальным адресатом (Е. А. Сушкова, Н. Ф. Иванова или кто-то другой): эмоциональный рисунок в них близок, черты лирической героини трудноразличимы; действует единый лирический субъект.

На 1830–1831 годы приходится у Лермонтова пик лирического напряжения, далее начинается спад. В лермонтовской литературе уже было обращено внимание на 1832 год как на своего рода переломный, — но преимущественно в биографическом плане: в этом году Лермонтов покидает Москву и переезжает в Петербург, где поступает в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров; новая среда, новый быт, естественно, должны были наложить отпечаток и на лирику, внеся в нее эпический элемент, иронические ноты и т. п.[2]

Иногда эволюцию Лермонтова связывали с объективацией

лирического субъекта и с появлением произведений на бытовые темы, нередко с иронической интонацией.

Отчасти это верно, — но ведь дело в том, что ни ирония сама по себе, ни тем более бытовая сфера не меняют сложившейся аксиологической шкалы. Напротив, и то и другое не только с ней уживаются, но сами занимают на ней свое определенное место, образуя иерархическую систему иного уровня. Так, романтическая драма Лермонтова или незаконченный роман «Вадим» включают детально выписанные бытовые сцены, — но быт образует в них иерархически нижний пласт по отношению к «высокой» эстетической сфере главного героя, а иногда (как в «Странном человеке») призван оттенить и контрастно подчеркнуть эту сферу. Равным образом и ирония того качества, которое мы находим, например, в «Тамбовской казначейше», прекрасно может сосуществовать с байронической концепцией.

Проблема иронии как категории художественного мировоззрения была рассмотрена на материале лермонтовского творчества Л. Я. Гинзбург еще в 1940 году[3], и ее анализ по сие время остается лучшим из того, что было сказано на эту тему. Л. Я. Гинзбург отправлялась от того понимания романтической иронии, которое было предложено Ф. Шлегелем и за которым стояли фихтеанские представления о рефлектирующем «я». Ирония есть самоутверждение творческого духа, «постоянная смена самосозидания и самоуничтожения» (Фрагменты, 51)[4], торжество свободного сознания, по произволу меняющего ценность вещей. Однако русская литература не знает этого типа иронии в его классическом виде; романтическая ирония предстает русскому писателю в своем байроническом варианте, открывая ему пути к художественной концепции Дон-Жуана. Это справедливо и для Лермонтова, и может быть подтверждено анализом функции иронии, например, в «Сказке для детей», — однако этого недостаточно. Эволюция художественного мировоззрения Лермонтова была единым процессом, и шла она в разных жанрах, в том числе и тех, которые были совершенно свободны от метода «иронических поэм». С другой стороны, «байроническая ирония» отнюдь не всегда посягала на сложившуюся ценностную шкалу; она нередко лишь вуалировала ее, снимая патетику, и обращалась не на аксиологию в собственном смысле, а на формы ее переживания или даже внешнего их выражения субъектом, который «смеется, чтобы не плакать». Но даже и в классическом своем виде романтическая ирония предполагает единое сознание, которое может подняться над своим собственным творением, но не может выйти за пределы себя самого.

Между тем перелом, испытанный Лермонтовым в середине 1830-х годов, заключался именно в появлении в его творчестве «чужого сознания», альтернативной точки зрения, а стало быть, и второй аксиологической шкалы, соотнесенной с ранее установившейся. Ранее всего это происходит в прозаических формах, менее всего связанных с традицией байронической поэмы и одним центральным героем. Юрий в «Вадиме» (1832–1834), а затем Красинскийв «Княгине Литовской» (1836) явно стремятся выдвинуться в центр повествования и занять место рядом с героем-протагонистом; обрывающийся сюжет в обоих случаях не дает возможности построить альтернативную аксиологическую шкалу, но о потенциальной возможности такого рода можно говорить с полной уверенностью. Позднее, но еще более выразительно процесс этот обозначается в поэмах. «Боярин Орша» (1835–1836) в этом смысле — поворотный пункт. Связь «Боярина Орши» с байронической традицией несомненна: в этой поэме есть прямые сюжетные и текстуальные переклички с «Гяуром», и антагонистическая пара Гассан — Гяур как бы повторяется в лермонтовских Орше и Арсении. Арсений — прямой наследник героя-протагониста ранних лермонтовских байронических поэм; в «Орше» он теряет свою безусловно доминирующую роль. Протагонист здесь несомненно Орша, по которому и названа поэма, и он утверждает свою «правду», свою шкалу этических и мировоззренческих ценностей, — основанную на «законе» и традиции. Он носитель внеиндивидуального, соборного начала; но как индивидуальность он перерастает своего противника, превосходя его силой духа, трагичностью мировосприятия и даже силой страдания[5]. В следующей поэме — «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837) прежний антагонист (Калашников) уже окончательно оттесняет протагониста на периферию повествования.

Если мы обратимся к драматургии Лермонтова, мы увидим и здесь нечто подобное. Почти одновременно с «Боярином Оршей» пишется «Маскарад» (1835–1836), где героиня — вероятно, впервые в лермонтовском творчестве — приобретает значение автономной фигуры, а ее судьба становится мерилом правомочности деяний героя-протагониста. В ближайшие же годы концепция «Маскарада» скажется на художественной проблематике «Демона». Несомненно, такое перераспределение ролей было связано с переоценкой байронического индивидуализма; существенно, однако, что дискредитации байронического героя не происходит, а рядом с утверждаемой им шкалой ценностей возникает другая, соотносящаяся с ней и

корректирующая ее. Тем самым разрушается монизм байронической концепции.

Чужое «я» — это аксиологическая шкала, иерархически паритетная с некогда доминировавшей, — явление, совершенно аналогичное тому, которое М. М. Бахтин рассматривал на материале романов Достоевского и определял как «полифонизм», «полифоническое мышление», а слово, выражающее полифоническое сознание, анализировал как диалогическое слово.

Творчество Лермонтова в целом не дает нам образца сложившегося полифонизма: оно отмечено сильным субъективно-лирическим началом. Однако, не учитывая в нем роли чужого «я», мы не сможем объяснить некоторых специфических качеств его рефлективной лирики, обеспечивших ей совершенно особое положение в современной ему литературной среде.

Чужое «я» появляется в его лирических стихах тогда же, когда обозначается альтернативный герой в поэмах, драматургии и прозе, — и в этой связи приобретает особый интерес незаконченное и малоисследованное стихотворение «Когда надежде недоступный…», условно датируемое 1835 годом (наброски его находятся в «юнкерской тетради», относящейся к этому времени). Здесь подвергается рефлексии тот эмоциональный опыт, который был воплощен в лирических циклах 1830–1831 годов о трагической любви байронического героя. Этот опыт в стихах реципирован, вместе с лирическими темами. Одна из них — «Пороки юности преступной»; вторая — как мы уже говорили, искупительная роль страдания. Все это имплицирует любовную тему, как и мотив «былого», преследующего лирического субъекта. Таким образом, здесь присутствует почти в полной мере проблематика ранней интимной лирики, причем присутствует в виде аксиологически маркированной системы (ср. ценностные характеристики: «Все, что свято и прекрасно,/ Отозвалося мне чужим…»).

Эта-то система и становится предметом переоценки:

Когда надежде недоступный,
Не смея плакать и любить,
Пороки юности преступной
Я мнил страданьем искупить;
Когда былое ежечасно
Очам являлося моим,
И все, что свято и прекрасно,
Отозвалося мне чужим;
Тогда молитвой безрассудной

Я долго Богу докучал
И вдруг услышал голос чудный.
«Чего ты просишь?» — он вещал;
«Ты жить устал? — но я ль виновен;
Смири страстей своих порыв;
Будь, как другие, хладнокровен,
Будь, как другие, терпелив <…>».

(11,225)

«Хладнокровие», «терпение» в этом стихотворении — атрибуты «изгнанника», «странника», вечного скитальца, несущего молчаливо свое страдание, — то есть, в сущности, того же героя, который был свойствен и ранней лирике Лермонтова; такой герой выдвинут на передний план в «Эпитафии» (1832). Разница в том, что этим атрибутом наделены «другие» и что лирический субъект как бы оценивается извне, с чужой точки зрения. В «Эпитафии» картина прямо противоположная: страдает «без всяких признаков страдания» именно субъект; «толпа» выражает свои чувства непосредственно, ибо эти чувства не столь глубоки и трагичны.

В стихотворении «Когда надежде недоступный» чужая аксиология как бы вторгается в уже установившуюся, «свою», деформируя, хотя и не отменяя ее. Как уже замечено в литературе, оно как бы предвосхищает одно из переломных стихотворений поздней лермонтовской лирики — «Не верь себе»[6].

«Не верь себе» (1839) — и это также было отмечено — уже дает пример «полифонического» построения. Об этом произведении писали довольно много; общепризнано, что оно впервые в лермонтовском творчестве декларативно утверждало паритетность «толпы» и «поэта», — что решительно противоречило той иерархии ценностей, которую утверждала современная Лермонтову романтическая лирика[7].

В «Не верь себе» мы имеем дело с интереснейшим типом поэтического монолога, в котором лирический субъект постоянно меняет аксиологические планы своего поэтического рассуждения. Происходит как бы внутренняя диалогизация монологического целого. В этом едва ли не главное отличие лермонтовских поэтических псевдодеклараций от деклараций его современников, утверждающих определенную философско-эстетическую и мировоззренческую программу.

На первый взгляд, такую программу предлагает эпиграф из О. Барбье:

Que nous font apres tout les vulgaires abois
De tous ces charlatans que donnent de la voix,
Les marchands de pathos et de faiseurs d'emphase
Et tous ces baladins que dansent sur la phrase?

В тексте Лермонтов заменил «que me font» на «que nous font», придав эпиграфу функции некоего общего голоса.

Однако эпиграф не является выводом из стихотворения, а лишь отправной точкой, начальным тезисом, который подвергается коррекции. Уже в первых строках стихотворения:

Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы, бойся вдохновенья…

И «мечтатель молодой», и «вдохновение» в поэзии 1830-х годов — слова-понятия с абсолютной и стабильной ценностью, употребленные

Лермонтовым вовсе не в ироническом смысле. Отрицанию подвергается не «ложное вдохновение», а истинное, — «неведомый и девственный родник, / Простых и сладких звуков полный» (II, 122), то есть, согласно романтической эстетике 1830-х годов, — непреходящая духовная ценность, обладателем которой является поэт.

Характерно, что именно этот парадокс стал в современной Лермонтову критике предметом переинтерпретаций — и у сторонников, и у противников. И С. П. Шевырев, и даже Белинский, высоко оценившие стихотворение, рассматривали его как выпад против «поэтов притворной грусти» (Шевырев), т. е. эпигонов элегической поэзии, или как противопоставление истинного и ложного вдохновения (Белинский); это толкование затем отразилось и в исследовательской литературе[8]. Оно поддерживалось и ориентацией всего текста на инвективы Барбье.

Э. Губер, один из очень характерных представителей позднеромантической поэзии, испытавший сильное влияние Лермонтова, варьировал «Не верь себе» в стихотворении «Иным» (1844), утверждая примат общественной поэзии над интимной лирикой, — и, конечно, дал монолог, с едиными оценочными характеристиками:

Какое дело нам до суетных желаний
Любви восторженной твоей,
Или до жалких ран, до мелочных страданий
Твоих бессмысленных страстей?[9]

У Лермонтова картина сложнее. В общем контексте стихотворения эпиграф оказывается как бы «чужим голосом». «Мечтатель молодой» не тождествен торговцам пафосом и шарлатанам, пляшущим на фразе. И эпиграф лишь обозначает возможный (и, быть может, неверный) субъективный аспект восприятия его искреннего порыва. Но далее ревизии подвергается сам этот порыв:

> В нем признака небес напрасно не ищи:
> То кровь кипит, то сил избыток…

В 1830-е годы в русской лирике одна за другой появлялись декларации об «истинном» и «ложном» поэте. Спиритуалистические тенденции, пронизавшие поэзию этих лет, поддерживали идею избранничества «истинного поэта»:

> Поэт ли тот, кто с первых дней созданья
> Зерно небес в душе своей открыл
> И как залог верховного призванья
> Его в душе заботливо хранил?[10]
>
> Поэт прямой, кто вышнему избранью
> Не изменил, в борьбе с судьбой не пал…[11]

Следующие строки лермонтовского стихотворения — предупреждение как раз этому «истинному поэту»:

> Случится ли тебе в заветный, чудный миг
> Открыть в душе давно безмолвной
> Еще неведомый и девственный родник,
> Простых и сладких звуков полный, —
> Не вслушивайся в них, не предавайся им…

Мотивировка таких предупреждений в массовой лирике 1830-х годов — неспособность «толпы» разделить высокие чувства поэта. В «Совете» («К девице-поэту», 1837) Н. Терюхиной (Тепловой) поэтесса предлагает юной девушке скрывать «вдохновенные, прекрасные напевы», чтобы «завистливое око» не погубило «возвышенной мечты»[12].

Ср. у Платона Волкова:

Не для людей, толпы летучей
Мне лира музой вручена;
Нет! сердца скорбного струна
В их сердце не найдет созвучий;
И я от них в душе таю
Мечты, и грусть, и песнь мою[13].

Эта концепция, вероятно, яснее всего выразилась в стихах Шевырева на смерть Лермонтова, где автор едва ли не отправлялся прямо от лермонтовских стихов:

Не призывай небесных вдохновений
На высь чела, венчанного звездой;
Не заводи высоких песнопений,
О юноша, пред суетной толпой…
Наш хладный век прекрасного не любит,
Ненужного корыстному уму,
Бессмысленно и самохвально губит
Его сосуд…[14]

Как мы видим, вдохновение, «прекрасное» в этой системе понятий — антипод «корыстного», «житейского». «Лжепоэт» — тот, кто его имитирует в угоду толпе:

О, жалок тот, кто, не имея чувства,
Шумиху слов за чувство выдавал,
Кто именем божественным искусства
На торжищах бесстыдно торговал!..[15]

У Лермонтова здесь вновь совмещение и сопоставление «точек зрения» и скользящая, колеблющаяся, релятивная аксиология:

Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной
И гной душевных ран надменно выставлять
На диво черни простодушной.

(II, 123)

«Торг» (с безусловно отрицательным ценностным значением) — субъективный аспект восприятия поэтического

творчества, ставшего достоянием «черни». Резко негативный оттенок последнего понятия смягчен парадоксальным эпитетом «простодушная»: диапазон значений эпитетов для «толпы» — «слепая», «безумная», «презренная». Она наделяется всеми негативными чертами современного поколения, которые мы находим в «Думе» Лермонтова. Ср. у А. Башилова (с текстуальными совпадениями с «Думой»):

> Их мысли — чад, их души твердь,
> Их ум — поденщик, выгод раб,
> Перед бессильем подло-гордый,
> Пред грозной силой подло-слаб[16].

Между тем точка зрения именно этой «толпы», «черни» реабилитируется в «Не верь себе» и начинает явственно звучать в заключительной строфе стихотворения как своего рода критерий оценки и этической правомочности поэта. В романтической лирике 1830-х годов страдает только поэт, который «выжав с сердца тоску, / Вырвав с кровью слезу, / Улыбаясь, несет / На показ пред народ»[17]; у Лермонтова именно скрытое страдание поднимает «простодушную чернь» над вдохновенным мечтателем. Чужое «я» утверждается в паритетных или даже доминирующих правах.

В «Журналисте, читателе и писателе» (1840) оно предопределяет даже внешнюю форму. Точка зрения персонифицируется. Фигура Поэта («писателя») остается центральной, но его слово диалогично уже не только в своей внутренней, но и во внешней форме. «Журналист, читатель и писатель» принадлежит к тому распространенному типу поэтических диалогов, который утвердился в поэзии 1820–1830-х годов. Вероятно, Лермонтов учитывал их, — но ориентировался даже не на

Пушкина, а, скорее всего, на родоначальника жанра — Гете, с его «Прологом в театре» из первой части «Фауста». Даже в самой структуре произведения Лермонтов ближе к Гете, чем к Пушкину: он дает не диалог, а трилог, — форму более сложную не только в композиционном, но и в чисто семантическом отношении: если в диалогической речи между собеседниками устанавливается своего рода прямая связь импульс — реакция, то в структуре подобного рода реплики персонажей соотносятся с двумя импульсами извне и держат в себе многочисленные рефлексы очень обширного по своим модальным оттенкам диапазона.

Тип русской романтической интерпретации «Пролога в театре» дает его перевод, сделанный А. А. Шишковым («Из Гетева

„Фауста“», 1831). Естественно, что основные расхождения с подлинником касаются фигуры Поэта.

Для русского романтика, как мы уже отмечали, существует твердая аксиологическая шкала; «язык вдохновения» — это язык высокого лексического строя и единой модальности. Здесь неуместна ирония, меняющая ценность вещей и понятий. Грубовато-просторечная характеристика «толпы» у гетевского Поэта («O sprich mir nicht von jener Menge? / Bei deren Anblick uns der Geist entflicht, / Verhulle mir das wogende Gedran-ge, / Das widwe Willen uns zum Strudel zicht») передается Шишковым в традиционных формулах поэтической инвективы, уже знакомых нам по более поздним образцам:

> Не вспоминай мне о толпе презренной:
> Она восторг души моей мертвит, <…>

Еще более свободно передана заключительная часть монолога:

> Толпа чужда высоких вдохновений,
> Язык богов непостижим для ней:
> Для кратких он не сотворен мгновений,
> Невнятен он и чуден для людей.

Этих строк просто нет в гетевском тексте. Они являются типичной для Поэта 1830-х годов поэтической декларацией. Не только строй речи — самый образ Поэта переводится на язык русских романтических эстетических категорий 1830-х годов.

Директор театра, по существу, разделяет взгляд Поэта на «презренную толпу», но делает отсюда прямо противоположный и глубоко пессимистический в существе своем вывод о бесцельности истинной поэзии в обществе, которое ее не понимает. В это рассуждение «Комик» вносит свой корректив: функции Поэта по необходимости ограничены, но его миссия может быть выполнена в определенных пределах.

Устами защитников меркантилизма, по существу, здесь провозглашается общественная функция поэзии. Это ограничивает самоценность боговдохновенного творчества. Русскому романтику 1830-х годов не нужно никакое мерило ценности поэзии, за исключением ее самой. Чтобы восстановить Поэзию в своих правах, поколебленных скептицизмом ее антагонистов, Поэту должно принадлежать последнее слово. Шишков обрывает весь фрагмент на последнем монологе Поэта.

Монолог этот строится на все возрастающем напряжении; он представляет собою единый период, со сложной системой ритмико-синтаксических повторов, с многочисленными анафорами, со строгой организацией ораторской речи:

Отдай же мне златые годы,
Когда я сам в грядущем жил,
Когда, беспечный сын природы,
Я сладость песен полюбил;
Когда они, из юной груди,
Лились кипящею струей,
Когда туманом мир и люди
Сокрыты были предо мной…
Отдай же мне, отдай назад
Мое мучительное счастье,
И силу чувств и огнь любви,
Весь прежний жар моей крови
И прежний пламень сладострастья —
Отдай мой рай, отдай мой ад,
Отдай мне молодость назад![18]

Этот блестящий пассаж является завершающим argumentum ad hominem Поэта — и выполнен он совершенно в лермонтовской манере. Интонационный рисунок его, захватывающий читателя, заставляет забывать о традиционных и стертых до банальности поэтизмах, лежащих в основе его лексики.

В «Журналисте, читателе и писателе» Лермонтов также завершает сцену монологом Поэта, но этот монолог — не апофеоз поэзии, а обоснование отказа от поэтического творчества. Поэзия не теряет своей самоценности, но она теряет коммуникативную функцию. В обществе разорваны связи; люди обречены на фатальное взаимное непонимание, на несводимость «точек зрения». Здесь приобретает окончательную ясность и доводится до логического предела концепция, наметившаяся в «Не верь себе», — чужое и свое «я» как бы разрывают единое сознание Поэта, сказываясь в резких перепадах аксиологических характеристик:

Восходит чудное светило
В душе, проснувшейся едва;
На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг, нижутся слова…
Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,

И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт.

Это — «момент вдохновения», неоднократно описанный в лирике 1830-х годов, создающий шедевры, о которых мечтает Читатель («Мысль обретет язык простой / И страсти голос благородный»). Но он сразу же оценивается в иных категориях, «извне»:

Но эти странные творенья
Читает дома он один,
И ими после без зазренья
Он затопляет свой камин.
Ужель ребяческие чувства,
Воздушный безотчетный бред
Достойны строгого искусства?
Их осмеет, забудет свет…

Инвективная поэзия, обличающая «приличием скрашенный порок», имеет равную участь:

К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь,
Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь?

Это мог бы написать любой из менее даровитых современников Лермонтова, утверждающий приоритет Поэта над «толпой»; но лермонтовский Поэт сразу же предлагает своим антагонистам сокрушительный контраргумент этического свойства, ставящий под сомнение его собственное право судить и обличать:

Чтоб тайный яд страницы знойной
Смутил ребенка сон покойный
И сердце слабое увлек
В свой необузданный поток?

(11,149–150)

Сравним хотя бы с инвективой А. А. Башилова против «торгашей-поэтов», продающих «мечты, порывы, думы, мысли»:

Не ты ли праздновал разврат,
Порок и зло певал от скуки,
Вливал в младые души яд
и сам же после, как Пилат,
Ты умывал спокойно руки?
…Земля, земное —
Вот твой удел и твой рубеж,
А беспредельное, святое,
Борьба страстей, души мятеж —
Тебе ли снесть? Ты мира пленник,
С землею неба не дружи,
Мирские цепи, как изменник, —
Влачи и цепь свою лижи;
Ты не поэт!..[19]

Стихи, подобные приведенным, — а они далеко не худший образец «типовой эстетики», — Поэт Лермонтова характеризует словами «все в небеса неслись душою». Он не приемлет дидактической, монологической поэзии, в существе своем нормативной. В его монологе «пророческая речь» и «необузданный поток», «мысли, дышащие силой», слова «как жемчуг» — и «ребяческие чувства, воздушный, безотчетный бред» сохраняются в антиномическом равновесии; подобно Печорину «Героя нашего времени», он и действует, и судит себя сам.

Процесс становления чужого «я» органически завершался в характерологии лермонтовского романа. Но это уже особая и специальная тема, о которой и говорить нужно особо и специально.

notes

Примечания

1

Глассе А. Лермонтов и Е. А. Сушкова //М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. М., 1979– С. 89 и сл.

2

Голованова Т. П. Год в жизни поэта // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 211–218.

3

Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 127–160.

4

Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1980. Т. 1. С. 291.

5

См. в нашей статье «Художественная проблематика Лермонтова» // *Лермонтов М. Ю.* Сочинения. М., 1983. С. 18 [см. наст, изд., С. 566–567].

Коровин В. И. «Когда надежде недоступный» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 66, 227–228.

7

Найдич Э. Э., Шикин В. Н. «Не верь себе» // Там же. С. 336. См. там же указания на литературу вопроса.

8

См. свод критических отзывов: Лермонтовская энциклопедия. С. 336.

Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972. С. 155.

10

Ершов П. «Вопрос» // Библиотека для чтения. 1838. Т. 30; *Ершов П. П.* Конек-горбунок. Стихотворения. Л., 1976. С. 183.

11

Гр. Р<остопчин>а. Кто поэт // Московский наблюдатель. 1835. Т. 3. С. 388.

12

Библиотека для чтения. 1838. Т. 28. Отд. 1; Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 588–589.

13

Волков П. В альбом // Библиотека для чтения. 1840. Т. 42. С. 68.

Шевырев С. П. Стихотворения. Л., 1939. С. 188.

15

Панаев И. И. Лже-поэту // Литературные прибавления к Русскому Инвалиду. 1838. 18 июня. № 25. С. 480.

16

Башилов А. Толпа // Московский наблюдатель. 1836. Март. Т. 6. Кн. 1. С. 129–130.

17

Тимофеев А. Вечер на даче // Библиотека для чтения. 1837. Т. 23. Отд. 1. С. 9.

18

Поэты 1820–1830-х годов. Т. 1. С. 423–424.

19

Башилов А. А. Поэт и дух жизни // Московский наблюдатель. 1836. Март. Ч. VI. Кн. 2. С. 270–271.